

LOBOCZKY JÁNOS

A "MŰALKOTÁSOK SAJÁT VILÁGA" LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁBAN*

RÉSUMÉ: (*The own world of works of art* in Lukács's *Aesthetics*.) In my paper I examine some important lukácsian categories. I take as my starting point the fact that György Lukács goes beyond a mere epistemological approach. In my essay I point to the fact that in Lukács's artistic theory the *ontological aspect* of categories also appears. I deal in most detail with the category of "*homogeneous medium*". This is one of the pillars of lukácsian discussions concerning the works of art. I support my analysis with *literary* and *musical examples*.

Kockázatos szellemi vállalkozásnak tűnik ma Lukács György esztétikájával foglalkozni. Gyakran éri az a vád *Az esztétikum sajátosságát*¹ is, hogy kategóriarendszere merev, egyoldalúan ismeretelméleti megközelítésű, különösen az *esztétikai visszatükröződés* fogalmát tekintve. Tanulmányomban ezzel szemben arra kívánok rávilágítani, hogy Lukács az esztétikai kategóriák kifejtésében markánsan érvényesíti az ontológiai szempontot is.

Ennek az elvnek egyik megnyilvánulása, hogy Lukács *Esztétikájában* kulcsfontosságú a *műalkotások saját világa* kifejezés. Ezzel kapcsolatban arra utal, hogy minden egyes műalkotás önmagában zárt, egyszeri objektiváció, de azért a művészet kontinuitásából következően van értelme az egyes művészeti ágak, műfajok, sőt az általában vett esztétikum *sajátosságait filozófiai megközelítésben tárgyalni*. Ez azonban nem jelentheti azt, hogy csupán elvont kategóriák (például a "szépség") differenciálódásának fogjuk fel a különböző alkotásokat. Az egyes művészetek és a művészet viszonyában tehát nem lehet olyan közvetlen összefüggést felfedezni, mint például az egyes tudományok és az "egységes ösztudomány" között. Ugyanakkor a kontinuitás és a diszkontinuitás, sajátos arculattal ugyan, de érvényesül az esztétikum területén is. A különbözőségen belüli azonosság a művészetek alapjaiban lelhető fel: minden műalkotás ugyanazt a valóságot tükrözi vissza. Melyek ezek? Minden

* A cikk egy hosszabb, még nem publikált tanulmány (Ontológiai vonatkozások Lukács György Esztétikájában) részlete.

műalkotás ugyanazt a valóságot tükrözi vissza, pontosabban a valóság emberekre gyakorolt hatását jeleníti meg, a célja pedig felidéző hatást gyakorolni az emberekre. Ezekhez az elvont megállapításokhoz joggal fűzi hozzá Lukács: "Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy az itt napfényre bukkadó általánosság nem egyszerűen közös vonások, tulajdonságok, összefüggések stb. fogalmi rögzítése, tehát nem jelenti azt, hogy közvetlenül kiléptünk vele az esztétikai szférából, hogy a logikai-tudományos absztrakció szférájába jussunk el."²

Visszatérve a műalkotás "saját világának" értelmezésére, Lukács nem véletlenül mutatja be a művészetre jellemzőként az *inherencia* kategóriáját. Felelevenítve a hegeli értelmezést, azt emeli ki, hogy ez a kategória az érzékek világával szoros kapcsolatban áll, a külvilág közvetlenül megragadható mozzanatait tükrözi vissza. Mivel a műalkotásokra a jelenség és a lényeg érzéki szétválaszthatatlansága a jellemző, az inherencia még alig-dezantropomorf kategóriájának az immanens kibontakazása az esztétikumot, nem pedig a tudományos vizsgálatot jellemzi. Lukács az inherenciát itt az egyedi mű, műfaj, általánosságban vett művészet egymás közötti viszonyaira alkalmazza: "Az inherencia tehát abban fejeződik ki, hogy a műfaj és az általánosságban vett művészet minden adott művészen -- mind objektíve, mind szubjektíve -- mindig egyidejűleg van jelen."³

Az inherencia kategóriájának felvillantása már az *egynemű* közeg problémájához vezet el.⁴ Ennek az újszerű kategóriának a "megközelítései", meghatározásának elemei az *Esztétikában* részben elszórtan, részben néhány fejezetben (elsősorban a 8/II., III. fejezetekre gondolok) találhatók meg. Nem elhanyagolhatóak ezenkívül a mimézis határkérdéseivel foglalkozó részek sem.

Miben ragadható meg az *egynemű közeg* jellege? A műalkotásokban a szó szorosabb értelmében "közeg". Nem az emberek tevékenységétől függetlenül létező objektív valóság, hanem "tárgyiasságoknak és kapcsolataiknak egy különös formálási elve, amelyet az emberek gyakorlata külön hozott létre".⁵ Ugyanakkor az egyes művészeti ágakra meghatározott *egynemű közegek* jellemzők: a tiszta láthatóság a képzőművészetekben, a tiszta hallhatóság a zeneművekben vagy éppen a költői nyelv az irodalomban. A lukácsi elemzés ezért választja először a művészeti ágak és műfajok nézőpontját.

A következő kérdés nagyon is ontológiai jellegű. Mi az *egynemű közeg* "valósága"? Az *egynemű közegekben* olyan formai képződmények jönnek létre, amelyek fel tudják idézni az objektív valóság művészi képmását. Egyrészt az emberi gyakorlat egyik elemével állunk szemben, másrészt ez a közeg "ki van emelve" a valóság szakadatlan folyamatából, és a művészi alkotás alapjává válik. Azt is hangsúlyozni kell,

hogy a tudomány egynemű közegével szemben a művészet közege elválaszthatatlanul a *szubjektumhoz* kapcsolódik. Mármost itt az a dialektikus ellentmondás áll fenn, hogy többek között éppen ez a szubjektív jelleg közelíti az esztétikai visszatükröződésben létrejött képződményeket az objektív valósághoz. Az egynemű közegnek ebből a szempontból sajátos megismerő funkciója van, mivel elősegíti a tárgy lényegre redukálását. Így azok a mozzanatai kerülhetnek előtérbe, amelyek a visszatükrözés céljával szorosabb kapcsolatban vannak. Ennyiben a tudomány és a művészet egynemű közege formai hasonlóságot mutat egymással. Természetesen számunka a *művészet egynemű közege specifikus jegyeinek bemutatása* a fontosabb.

Lukács az *egynemű közeg* genezisének legfőbb mozzanatait is tisztázza. Míg a tudományokban a differenciálódás elve a tárgyi világ természetében rejlik, addig a művészetben az *emberi szubjektum magatartásmódjában* is, amely lehetővé teszi a *valóság egyfajta aspektusból való "leképezését"*. Az egynemű közeg létrejöttének feltétele a világ felfogásának "beszűkülése" a tartalom és a megjelenésmód tekintetében egyaránt. Hangsúlyozni kell, hogy azért nem szubjektív önkény dönti el, milyen egynemű közegek képesek a valóságnak az emberiség szempontjából jelentős visszatükrözésére (lényegében csak a látás és a hallás fejlesztheti ki ezt a közeget). Ebből következően az egynemű közeget egyoldalú értelmezés lenne pusztán formális elvnek tekinteni. Az itt megmutatkozó összefüggésrendszert nagyfűven villantja fel az *Ontológiában* Lukács: "A művészet középpontjában viszont az ember áll, ahogyan a világgal és környezetével birkózva nembeli egyéniséggé formálódik."⁶ Az esztétikai szféra tudatos antropomorfizálása a saját célkitűzései alapján teremti meg a specifikus egynemű közeget. Az élethől merített elemeket csak akkor használhatja fel a művészet, "ha már alávetette ezt az egységesítés ilyen folyamatának. Az ilyen átalakítás csak azért lehetséges, mert a művészi tételezés nem közvetlen, valóságos-gyakorlati célokra, hanem tisztán mimetikus képződmények megteremtésére irányul."⁷ Ehhez persze az is hozzátartozik, hogy a társadalmi gyakorlat már a művészetek önállósodása előtt kitermelte azokat a tételezési módokat, amelyekből az új szükségleteknek megfelelően létrejöhetett a művészet egynemű közege. Lukács az *Esztétikában* is fontos teret szentel annak bemutatására, hogyan vált szét a mindennapi élet és a művészet. Ugyanakkor az előbb idézett hely szöveggörnyezetében egy érthető paradoxonra hívja fel a figyelmet: az eldologiasodás következtében az emberek saját magasabbrendű, pozitívan értékelt tevékenységeit, így a művészetet is, felülről jövő mítikus adománynak fogták fel. Az *egynemű közeg* lukácsi elemzéséből azt is ki kell emelnünk, hogy ez *nem pusztán formális* elem, a tartalmi és formai "oldalt" itt éppúgy csak sajátos egységükben van értelme vizsgálni, mint a műalkotások bármely más vonatkozásában.

Már említettem a "beszűkülés" mozzanatát, amely *tartós koncentrációt jelent* valamely érzéki területre. Ezt metaforikus kifejezéssel például a "csupa fül vagyok" állapotának nevezhetnénk. Ez együtt jár minden közvetlenül gyakorlati célkitűzés ideiglenes felfüggesztésével is. A művészetben ez nem egyoldalúságot eredményez, hanem a valóságnak a felmutatását *intenzív totalitásban*. Minden műalkotás (egy Csehov-novella éppúgy, mint egy Tolsztoj-regény) az "egész világ" képmásává válik azáltal, hogy egy fontos emberi nézőpontból vesszük szemügyre a valóságot. Ezáltal a mű önmagában egész, nem lehet kiegészíteni. Totalitása ugyan elsődlegesen így tartalmi jellegű, de ez csak akkor érvényesülhet, ha "maradéktalanul belesimul a formák őt felidéző világába".⁸

Az egynemű közeg létrejöttében, amint már jeleztem, kétféle magatartásmód összekapcsolódása szükséges: a külvilágra irányultság "beszűkülése" egyetlen nézőpontra, illetve érzéki területre, valamint a közvetlen gyakorlati célkitűzések átmeneti felfüggesztése. A kérdés, hogy mi történik a mindennapok "normális" egész emberével. Hiszen a művészetnek éppen nem az a funkciója, hogy szegényítse, hanem gazdagítsa az emberi világot. Lukács egy dialektikus folyamat ábrázolásával oldja fel az itt jelentkező ellentmondást. A "beszűkülés" csupán bevezető mozzanat, hangsúlyozza, amelynek eredményeként az egész ember ismét előtérbe kerül, a hétköznapi élethez képest módosult formában.

Az *egész ember* az adott művészeti ág *egynemű közegébe* helyezi magát, de ezzel meghatározásainak és vonatkozásainak gazdagsága nem tűnik el, hanem új formát kap. Így ez a közeg egy sajátos "világ" hordozójává válik. A mindennapok egész emberének eközben megnyilvánuló átváltozását Lukács kifejezően az "*ember egésze*" terminológiával jelöli, amely az alkotói és befogadói magatartásban egyaránt érvényre jut: "az ember egészéhez éppen az a magatartásmód tartozik, amely minden képességet, érzést, ismeretet, tapasztalatot stb. bevon a mindenkor művészeti ág egynemű közegére való koncentrációiba".⁹ Egyébként a jelzett fogalmat a német eredeti (Menschenganz) után talán pontosabb lenne így fordítani: az *ember egészen*. Ráadásul ez szerintem még jobban kifejezné az előbb idézett magatartásmódot, az önnön partikularitásában élő ember átváltozását. A művészetek egynemű közegének az is fontos sajátossága, hogy benne olyan vonatkozások válnak láthatóvá, amelyeket korábban senki nem észlelt (például a táncban a felfokozott ritmus szokatlanul intenzív taglejtésnyelvet eredményez).

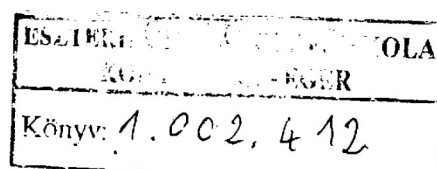
Lukács nem kerüli meg azt a problémát sem, hogy az *egész embernek az ember egészévé történő "átváltozása"* vajon egyszerűen a bensőség felé tett fordulatot jelente. A kérdés megvilágításához a legtöbb félreértésre alkalmat adó műfajt, a lírát járja körül.

Érzékletesen cáfolja azt a felfogást, amely főként a modern lírában a külvilág teljes kiküszöbölését látja. Még a lírai szubjektum deklaráltan önmagára hagyatkozását is csak a külvilág elemeiből összerakva képes kifejezni a költő. A Lukács által idézett T. S. Eliot-versszak mellett Tóth Árpád *Meddő órák* című versét említhetném. A költő magányosságát panaszoló versben nem pusztán a "magam vagyok" és az "én" ismétlése, valamint a lemondó gesztus ("Kicsordul a könnyem. /Hagyom.") teremtenek lehangoló atmoszférát. Ugyanilyen súlya van a más szövegkörnyezetben teljesen közömbös ténymegállapításnak is: "Viaszos vászon az asztalomon." A példa önmagában nem bizonyító erejű ugyan, de Lukács fejtegetése ezzel együtt meggyőzően fut ki a líra specifikusságának újszerű megragadására. Ezek szerint a visszatükrözés folyamata a lírában művészileg is *folyamatként* jelenik meg, a valóság itt "teremtődő természetként" előttünk bomlik ki. Teljesen elhibázott tehát valamiféle patológikus introverziót látni az emberi bensőség intenzív megjelenítésében.

Az esztétikai szféra egynemű közegének genezisében Lukács egyfelől az egységesítő tendenciát emelte ki. Másfelől a művészi visszatükrözés lényegében pluralisztikus jellegét hangsúlyozza, hiszen minden műalkotás egy "magáértvaló világot" képvisel. Érthető, ha a dialektikus ellentmondás fölfejtésének kellő teret szentel az *Esztétikában*.

A műalkotás a valóság egészéből mindig csak egy részletet ragad ki egy konkrét egynemű közeg nézőpontjából, mégis egy totalitást testesít meg. Hogyan lehetséges ez? Ez a felvetés azzal is összefügg, hogy a művészetben olyan rendszer jön létre, ami magában az életben közvetlenül nem fordul elő, mégis a leglényegesebbet mondja ki róla. Szemléletesen megmutatkozik ez például a zene és a puszta zörej összevetéséből. A zenének éppen a hangok *megkomponált* egymásra vonatkozása adja a lényegét, a harmónia is egyfajta ellentmondás. A modern zene gyakran "utánozza" a különböző spontán hangeffektusokat, de jelentős alkotásaiban ezek is egybesimulnak a mű kompozíciós szövetével, tehát mintegy "teremtett természetként" hatnak, s ezáltal válnak felidéző erejűekké (pl. Durkó Zsolt: *Altamira* vagy Penderecki: *Gyászzene* Hirosima emlékére).

Lukács a probléma szemléletes megragadásához Popper Leó kitűnő Brueghel-leírását hívja segítségül. A fiatalkori barát az alkotói folyamat árnyalt bemutatásával lebentti fel a fátylat a "titokról". A nagy festészetnek arról a "csodájáról", hogy a testek és a levegő egymásba játszása mit idéz elő: "A virágban volt valami a vízből, a vízben az utcából, az érchen az égből, és mintha minden mindentől lett volna összetéve. Így jön létre a festészet ősanýaga. Egészen egynemű volt, egészen a dolgokból készült, és mégis végső soron mintha egy magálxól a festőből gyúrt anyag darabja lett volna."¹⁰ Az



elemzés a konkrét lefráson keresztül jól példázza a jelentős alkotásokban mindig megnyilvánuló magas fokú egység és különbözőség közti feszültséget. A műalkotásoknak ez a jellemző vonása az egynemű közeg egy eddig még csak utalásszerűen jelzett sajátosságához vezet el, a befogadói emóciók irányításának folyamatához. A hétköznapi életben az embert megszámlálhatatlan, egymástól eltérő impulzus éri, míg a műalkotás egynemű közege *meghatározott irányba vezeti le sokszínű élményeit*. Az egynemű közeg eközben szoros "együttműködésben" dolgozik a kompozícióval. Ez utóbbi ugyanis szándékolt tartalmát éppen az adott művészeti ág egynemű közegének sajátos mozgásterén belül képes érvényre juttatni. Ez a mozgáster persze sokféle művészi lehetőséget rejt magában. A művészet végső soron olyan emberi világot ábrázol, amely "gazdagabb" és rendezettebb, áttekinthetőbb a mindennapi élet világánál. Hogy azután ez milyen szinten valósul meg, az nem utolsósorban attól függ, miként sikerült az egynemű közeg segítségével egy közös nevezőre hozni a műalkotás "zárt" világának különböző mozzanatait (legyen itt szó akár egy dráma szereplőiről, egy festmény alakjairól vagy egy szimfónia tételeiről).

Külön is figyelmet érdemlő a zene egynemű közegének az elemző bemutatása az *Esztétikában*, ahol Lukács az esztétikai mimézis első számú "határeseteként" tárgyalja a zenét. Határeset annyiban, amennyiben látszatra "semmit" sem ábrázol. Az *Esztétika* viszont a közkeletű felfogással szemben a *zene mimetikus jellegét* hangsúlyozza. Ezzel összefüggésben a zene *történelmi* voltát is kiemeli. Joggal hivatkozik itt arra Lukács, hogy az európaítól minőségileg különböző, például keleti hangrendszerek, újabban pedig az atonális zene meghatározott társadalmi-történelmi helyzetek jelzéseként jelenik meg. Így *szembefordul a zenét közvetlenül a természeti jelenségekből származtató elméletekkel*. Nem véletlenül idézi alátámasztásként Adorno fejtegetését: "A zenei eszköz történelmi tendenciájának elfogadása ellentmond a zene anyagáról kialakított hagyományos felfogásnak. Ezt az anyagot fizikailag és persze hangpszichológiailag definiálják mint a zeneszerző számára mindenkor rendelkezésre álló hangzatok összességét. De ettől még a kompozíciós anyag éppoly különböző, mint - hangkészletüknek megfelelően -- a nyelvek. Ez az anyag a történelem során nemcsak leszűkül és kibővül, hanem összes specifikus vonása a történelmi folyamat jegyét viseli magán."¹¹ A zene történelmi jellegére most csak egy példát említék. Már az ókori Kínában az egymást követő generációk erőfeszítéseinek tulajdonították a zenei hangok rendezett világának a megteremtését. Emellett nem véletlenül tulajdonítottak itt különleges jelentőséget a zenei szabályoknak, a hangok rendjének. Nyilván az ázsiai típusú társadalmakra jellemző merev, hierarchikus, stagnáló társadalmi viszonyokkal hozható összefüggésbe az, hogy úgy hitték, a birodalom sorsa függ az említett

szabályok betartásától. Ez ugyan csak egy kiragadott példa, de jól érzékelteti a zene történeti jellegét.

De miben rejlik a zene specifikus mimézise? Lukács az ókori görög hagyományokra is támaszkodva vallja, hogy a zene az emberi bensőséget mint olyant "utánozza". Tárgya tehát az ember érzelmi élete. Az "izgalmas" probléma viszont éppen az, hogy míg ebből a szempontból a zene a "legszubjektívabb" művészet, másfelől egynemű közege talán a "legobjektívabban" adott a zeneszerző számára. A hangviszonyok szabályosságai bizonyos fokig "szigorúan kötik" az alkotót. Természetesen a nagy zeneszerzők mindig kitágítják a formaeszközök mozgásterét (a maga idejében Beethovent is érte az a vád, hogy úgy komponál, mint aki nem ismeri az összhangzattant). A zenére is érvényes, hogy a szabályok akadémikus betartása még önmagában nem eredményez jelentős műalkotást (szonátaformában például bizonyára rengeteg közepes darab született, szemben a néhány Kreutzer-szonáta nagyságrendűvel).

Lukács tehát hangsúlyozottan *történeti jellegében* vizsgálja a zenét. Bemutatja a zenének mint önálló művészetnek a geneziséét, de felvillantja e művészeti ág mimetikus lényegének és a történelmi fejlődésnek az összefüggéseit is. Az utóbbihoz tartozik annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy miért vált a zene az újkor tipikus művészetévé. A zenei mimézi kettős jellegéből lehet kiindulni: az érzések, indulatok, amelyeket a zene kifejez, eredendően a valóság visszatükröződései. Maga a bensőség tehát a társadalmi fejlődés terméke. A polgári társadalom létrejötte különösen hozzájárult az emberi bensőség "felszabadulásához". Ez a helyzet teremtett olyan művészeti szükségletet, amelyet a zene különösképpen ki tudott elégíteni. Sőt arra is képes, hogy még a bensőséget nyíltan elnyomni törekvő korszakokban (például az ellenreformáció időszaka) is rendkívüli magaslatokat érhet el: "a nyíltan és tartalmilag meghatározottan megnyilvánuló bensőség elnyomásának éppen ez a formája segíthette elő a zene kezdődő felvirágzását. Ez a megállapítás a zene emocionális egyértelműségének és lehetséges intellektuális inkognitójának szintézisének alapul, amely rejtekutaktól, zsákutcáktól, konfliktusoktól, kompromisszumoktól, tragikus összeütközésektől kímélheti meg a zenét ott is, ahol ilyesmit az irodalom vagy a képzőművészet csaknem egyáltalán nem kerülhet el".¹²

A zene egynemű közegéről szólva hadd jegyezzem meg, hogy esetenként a *zenei kompozíció és a természeti formák* között meglepő párhuzamokat lehet felfedezni. Lendvai Ernő Bartók-könyvében például joggal idézi Bartókot: "Mi a természet nyomán alkotunk."¹³ A szerző ugyanis "mikroszkópikus" elemzéseivel azt tárja fel, hogy a legjelentősebb Bartók-művek formai szempontból az ún. *arany metszés-szabálynak* a

tükröződései (pl. a *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára* vagy a *Divertimento*). A figyelemre méltó az, hogy ugyanilyen szabályosságot lehet felfedezni például a fenyőtobozokon a csigavonalak rendszerében vagy a napraforgó tányérján elhelyezkedő spirálok számában. Ez a zenei formaelv nyilvánvalóan nagyban hozzájárul az említett művekben az egynemű közeggel kapcsolatban már említett "egy közös nevezőre" hozáshoz.

Még egy vonatkozást emelnék ki a zene egynemű közegének lukácsi fejtegetéséből. Az *autonóm zene* kifejlődése nem jelenti azt, hogy megszűnt volna a zene, a tánc és a szó (ének) egymáshoz társulása. Ezt bizonyítja már maga az opera műfaja is, még inkább a wagneri kísérlet az "összművészet" megteremtésére. Lukács érzékenyen tapint rá az itt megnyilvánuló problematikusságra. Szerinte a wagneri művészet éppen eredeti szándékai ellenében vált érvényessé, zenedrámái az opera egyik válfájának tekinthetők. Bartók *Cantata profana*-ja pedig számára azt példázza, hogy megvalósulhat művészileg *különmű közegek katartikus hatást kiváltó szintézise*.¹⁴ Ez a példa persze a szó és a zene viszonyának bonyolultságára is rávilágít. A zene ahhoz a költőileg átalakított nyelvhez kapcsolódik, amelyben a szavak, mondatok eltávolodnak a "tisztá fogalmiságtól", érzékletességük válik döntővé. Ugyanakkor a költői nyelv önmagában nem elég ahhoz, "hogy a zene *meghatározatlan tárgyiasságát* (kiemelés tőlem) olyan fokon világítsa meg, amely éppen mint mértékviszony, mint a feltétlenül szükséges minimum és a pontosan elhatárolt maximum közötti mozgástér képes volna arra, hogy ily módon segítse a zenei megformálást".¹⁵ Témánktól messzire vezetne, ha most részletesen elemeznénk irodalom és zene ellentmondásos viszonyát. Ennél fontosabb itt szemügyre venni közelebből is idézetben felmerült *meghatározatlan tárgyiasság* kategóriáját. Lukács a többi esztétikai kategóriához hasonlóan ennél is rávilágít a mindennapi élettel és a tudománnyal való tágabb összefüggésekre. Kiemelendőnek tartom ebből azt a gondolatot, hogy a helyes meghatározásoknak minden esetben tartalmaznia kell a meghatározatlanság mozzanatait is. Ez persze nem jelentheti a meghatározás "homályosságát", csak mozgásteret enged az elmélet és gyakorlat fejlődése számára. A művészi alkotói folyamatban szintén megfigyelhető a meghatározások átmeneti jellege, egyfajta önkorrekció. A kész műalkotás ugyanakkor lényegileg végérvényes objektiváció. Ez még sajátosabb jellegűvé teszi az esztétikai szférában érvényesülő meghatározatlan tárgyiasságot. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy az egynemű közegek különbözőségei, az esztétikai szféra pluralizmusa eleve lehetetlenné teszi az itt felmerülő problémáknak egy általános "szabály" alá rendelését. Lukács ezért az egyetlen járható utat követi, a meghatározatlan tárgyiasságban rejlő ellentmondásosság konkrét kifejtését.

Lessing elemzéseiből például azt emeli ki, hogy az irodalomban a tárgyak, az emberek nem pusztán érzéki közvetlenségükben, fizikai meghatározottságukban jelennek meg, hanem végső soron társadalmi-történelmi viszonylataikban. Homérosz nem írja le Helena külsejét, csak azt, hogy hat a trójai vénekre szépsége. Az elvi következtetés csak első pillanatra meglepett: "éppen az a nagy költemény, amelynek tartós hatását bizonyára elsősorban az ember belső életének érzéki megelevenítése okozza, egyszerűen lemondhat alakjai külső megjelenésének ábrázolásáról, még olyan esetekben is, ahol, mint Helenánál, a szépség a cselekvésben megtestesülő sorsdöntő tényező."¹⁶ Ez persze nem jelenti az irodalmi alakok élelenségének megszűnését a jelentős alkotásokban. Az itt felmerülő probléma az irodalom Szküllájához és Kharübdiszéhez vezet el. Az egyik a túlzott meghatározottság, a szereplők fényképszerűen pontos külső jellemzése. Ennek tipikus példáját Lukács a naturalizmusban látja. A realizmus-tanulmányaiban¹⁷ már korábban is megfogalmazott fenntartásait eleveníti fel, amikor hangsúlyozza az ilyen megformálás zavaró voltát. Sőt gyakran a céljával ellentétes hatást vált ki az ilyen túlrészletező ábrázolásmód. Az alakok éppen nem maradnak fenn elevenen az emberek tudatában. Ez a felvetés már szorosabban érintkezik a befogadás problematikájával. Musil nyomán Lukács megkülönbözteti a "lebilincselést" és a "felcsigázást". A "felcsigázás" a mindennapok egész emberét a műalkotás által az ember egészének álláspontjára vezeti át. Ha viszont a regénynek, drámának pusztán "lebilincselő" hatása van, akkor a befogadó nem élhet át egy költőileg megteremtett intenzív totalitást, mivel a mű maga lazán összekapcsolt részekből áll. Ez akkor is igaz, ha ezek a részletek érzéki konkrétságukban a legtökéletesebben vannak is "meghatározva". Az itt fölvetett problémák természetesen vezetnek el a művészi típusalkotás kérdéséhez. Ezzel kapcsolatban Lukács már a *Különösgben* kimeli, hogy a tudományos visszatükrözéssel szemben a művészetben "a valóság egy-egy típuskörét soha nem lehet pusztán egyetlen alakban összefoglalni, ellenkezőleg itt egy-egy terület -- elvileg -- több-kevesebb típus lehetőségében valósul meg, s ezek a típusok -- ha igazán és mélyen értjük őket -- művészileg egyenértékűek lehetnek egymással".¹⁸ Az előbb említett "partikulárisan" aprólékos meghatározottság mellett a másik végletet a meghatározatlanság mozzanatának az elűzdséget egyébként szintén elveti Lukács. A főként a modern prózában megnyilvánuló ilyen tendenciáknak (például az "action gratuite") az a következménye szerinte, hogy a részletek teljesen elmosódottá válnak, ez pedig a mű belső egységét veszélyezteti. A meghatározatlan tárgyiasság tehát tartalmi és formai kérdés Lukácsnál. Ez természetes is, hiszen e két tényező mindig együtt jelentkezik. Ezért írhatja azt a műalkotásról mint különös minőségről, hogy ebben a

"forma igazsága tehát -- éppen mint ennek a konkrét különösségnek az érzékletessé tétele -- az élet igazsága; a visszatükrözött tartalom életbeli igazságát maximális szintre fokozza...".¹⁹

A meghatározatlan tárgyiasság a képzőművészetekben és a zenében az irodalomhoz képest talán még csillámlóbb jelenséggé mutatkozik meg. A képzőművészeti alkotásokban ugyan jórészt meghatározott emberi alakokat, tárgyakat jelenítenek meg, de a vizuális egyértelműség mellett legalább ilyen fontos a meghatározatlanság. Arról van itt szó, hogy a képzőművészetek egynemű közege csak a külsőnek adhat teljesen meghatározott alakot, s a belső csak ennek közvetítésével juthat érvényre, ezért elválaszthatatlan tőle a meghatározatlanság mozzanata. A festmény hatását éppen ezért gyengíti, ha pusztán egy adott "téma" illusztrációja. A meghatározottság és meghatározatlanság egysége itt azzal a lényegi mozzanattal függ össze, hogy *a festmény vagy a szobor nem egyszerűen az állandóságot hanem a "mozgalmas" totalitást kívánja megragadni*. Vagyis ami az életben partikulárisan, elszigetelten jelenik meg, "a képzőművészetekben egyetemességre emelkedik, és ily módon minden műben egy magában zárt és kiteljesedett világ ábrázolásává válik."²⁰ Ez jól megfigyelhető például a híres *Laokoon-szoborcsoporton*, de egy csendéleten is.

A zenében a képzőművészettel ellentétesen jut érvényre a meghatározatlan tárgyiasság: "Benne, a hangok ábrázolt világában a belső a lehető legmagasabb rendű meghatározottságig növekszik, míg annak a külsőnek, mely, mint mindenütt, létrejöttének oka vagy legalábbis indítéka volt, a legnagyobb fokú meghatározatlanságban kell megragadnia."²¹ Az itt felmerülő kérdések persze rendkívül szerteágazóak, hiszen sokan még a zene mimetikus jellegét is kétségbe vonják. Ugyanakkor Lukács épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a zene felidéző szerepét az ókortól napjainkig senki sem vonta kétségbe. Ezenkívül a zene hosszú ideig nem "tisztá" formában létezett, de még az újkorban sem olyan értelemben egynemű a közege (például az opera esetében), mint a festészetnek. Tehát sohasem szakadt el teljesen a tartalmi-mimetikus kötöttségektől. Mindezek ellenére a zeneművek konkrét szóbeli-nyelvi interpretálása komoly buktatókat rejt magában.

A lukácsi elemzés árnyaltságát mutatja, ahogyan a "*programzenéről*" ír. Azt hangsúlyozza, hogy ebben a műfajban a leggyakoribb a túlzott meghatározottság. Ez a veszély főként akkor fenyeget, ha egy zenemű egyes mozzanatait feltétlenül az élet egyedi tényéivel akarják közvetlenül megfeleltetni. Az allegorizálást más művészetekhez hasonlóan tehát a zenében is felszínes megoldásnak tartja, de világosan utal arra, hogy a határok rendkívül rugalmasak. *Beethoven Pastorale-szimfóniájában* például viszonylag konkrétan leírható a külső "keret", mégsem csupán illusztrációval

van dolgunk. Másfelől az is igaz, hogy még az olyan "tisztá" zeneművek, mint például *Bartók Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* című darabjának elemzése sem ragadhat le a formajegyek felmutatásánál. (Ezt igazolja többek között Ujfalussy József interpretációja a műről.²²)

Az egynemű közeg és a meghatározatlan tárgyiasság mellett még egy fontos kategóriára térnek ki röviden. A műalkotás *magdértvalóságára*, mivel ez is közelebb vihet az esztétikai szféra szubjektum-objektum viszonyának árnyaltabb bemutatásához.

A művészet felidéző jellege azt szolgálja, hogy az emberi nem öntudatát keltse fel a befogadóban. Ennek előfeltétele, hogy a művész az ábrázolt valóságdarab magánvalóját hitelesen fordítsa át a műbe. Ezzel együtt a magánvaló nem jelenhet meg olyan elvont formában, mint a tudományos visszatükrözésben. A jelenség és a lényeg sajátos módon jut érvényre a művészetekben: "Az esztétikai összetartozás számára tehát új közvetlenséget kell tételezni, és ez sem megtévesztőn »magától értetődő«, mint az életben, hanem valamiféle csoda; persze olyan, amelyet az emberek tudatosan hoztak létre, és az élet mely és igazi összefüggéseinek feltárására szolgál."²³

Mármost a lényeg és a jelenség, az egyedi és az általános a *különösségben* mint középben összpontosul. Az esztétikai tételezésben éppen ezért olyan jelentős a különösség, mert olyan "közbülső birodalmat" képvisel, amelyben a magánvalón belül kifejlődnek az emberi nem szempontjából jelentős mozzanatok. A *különösség* a művészi visszatükrözésben konkrét tárgyiasságában *biztosítja a magánvaló számunkra valóvá válását*.

A lényeg és a jelenség viszonyának a tudományban és a művészetben különböző voltára már a *Különösségben* is felhívja a figyelmet Lukács. A tudomány gondolatilag elválasztja egymástól a két oldalt, a műalkotásokban viszont a lényeg teljesen feloldódik a jelenségben, ezért érezzük az élethez közelebb a művészetet.²⁴

Mit jelent ezek után a műalkotás *magdértvalósága*? Először is azt, hogy a "műalkotáségyéniség" mindig zárt és individuális, végérvényes jellegű. A tudományos visszatükrözés elemei részmozzanatok, a műalkotás *"önmagát hordozza"*, egy önmagában zárt valóságot állít elénk. A kérdés persze az, mit értsünk itt a *valóság* szó alatt. A műalkotás mint valóság hatását csak a saját eszközeivel érheti el, ezzel szemben a tudomány minden tétele más (bizonyított) tételekre hivatkozik. Emellett a művek valóságként hatnak, a tudattal mint valami tőle "függetlennel" állnak szemben, az általuk felkeltett érzelmeink tehetetlenül állnak vele szemben. Jobban "ki vagyunk szolgáltatva" a *műalkotáségyéniségnek*, mint a valóságnak, hiszen az utóbbit folytonosan alakítjuk, a műalkotás viszont egyediségében változtathatatlan: "A

kialakított formák itt vagy végérvényesek, vagy -- esztétikai szempontból -- egyáltalán nem léteznek."²⁵ Mindemellett a "független" szó idézőjeles használatát az indokolja; hogy a művészet nem képzelhető el a befogadó emberi tudat nélkül.

Másrészt arra is kitér Lukács, hogy *a magáértvaló a hegeli rendszerben közvetítő kategória* (magánvaló -- magáértvaló -- magán- és magáértvaló). Az esztétikumban ez úgy nyilvánul meg, hogy a "műalkotás egyéniségek" magáértvalója az emberiség egyetemes öntudatát hordozza: "Ahogy az esztétikai tételezés az általánosságot és az egyediséget a különösségben megőrizve szünteti meg, úgy csinál itt a magáértvalóból egy szervező közepet, az egyetemesség hajtóerejét."²⁶

Összefoglalva tehát *a magáértvaló egyetemesség formái* (a művészi megformálás hordozza), *ábrázoló* (mindenütt formába emelhető a lehetősége) és *befogadó* (minden ember öntudatát célozza meg) mozzanatokat jelent.

Jegyzetek

1. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I--II. Bp. 1978. (A továbbiakban 1. *Esztétika*!)
2. I. m. I. 639.
3. I. m. I. 649.
4. A kérdés fontos vonatkozásaira hívja fel a figyelmet Zoltai Dénes: Egy frástudó visszatér. Bp. 1985. 208--231.
5. Esztétika. I. 651.
6. Lukács György: A társadalmi lét ontológiájáról. Bp. II. 529.
7. Uo.
8. Esztétika. I. 663.
9. I. m. 675.
10. I. m. 684.
11. I. m. II. 378.
12. I. m. 382. (A gondolat egyébként Romain Rolandtól származik.)
13. In: Lendvai Ernő: Bartók költői világa. Bp. 1971. 143.
14. A különböző művészeti ágak elkülönültségét Maróthy János szerint az elidegenült viszonyok hozták létre. Szerinte ezeknek a viszonyoknak a meghaladása reális

alapot teremt egy "összművészet" megteremtéséhez. Lásd Maróthy János: Zene és ember. Bp. 1980. 322.

15. Esztétika. II. 393.

16. Esztétika. I. 735--736.

17. Lásd Lukács György: A realizmus problémái. Bp. Atheneum é. n.

18. Lukács György: A különösség mint esztétikai kategória. Bp. 1985. 304.

19. I. m. 323.

20. Esztétika. I. 746.

21. I. m. 749.

22. Lásd Ujfalussy József: Bartók Béla. 1970. 377--380.

23. Esztétika. II. 305.

24. Különösség. 257.

25. I. m. 288.

26. I. m. 335.